Reír y Entrevista a Antonia Baehr

Laugh and Interview with Antonia Baehr

Alicia G. Hierro

En la competencia de la mirada fija,
estalla el sonido de la risa[1]

Introducción

Con motivo del programa Secciò Irregular celebrado en el Mercat de les Flors en Barcelona el pasado 16 de enero, la artista alemana Antonia Baehr[2] mostró el resultado de una extensa investigación sobre la risa que ha ocupado los últimos siete años de su carrera. *Rire, Laugh, Lachen*[3] (título original en tres idiomas) se presentó dentro del circuito performativo en Madrid en el año 2010 dentro de Escena Contemporánea. En esta ocasión, en 2013 repite la misma performance aplaudida por la escena internacional.

Tras esta experiencia sobre las tablas, Antonia Baehr demuestra su capacidad para la risa, para una risa que no se acaba.

Pero, ¿por qué este gesto de reír?, ¿será actitud casual o quizás política artística? Extraña cuando menos encontrar una performance que explora la risa dentro de una situación social como es la que atraviesa la población europea actual; en nuestro territorio agravada con severidad. No nos deja de sorprender esta pieza singular que por su vital rotundidad reclama el derecho a reír.

La bondad que despliega el que ríe es una señal que parece prevenir la confrontación de cara al futuro, aunque no dejaría de esconder intencionalidad, ya que, como reza el dicho, el que ría el último reirá, como todos sabemos, mejor. Y reír es como resistir, un síntoma o diagnóstico que nace de la convulsión ante un sentimiento doble o contradictorio. En las manifestaciones políticas que tuvieron lugar durante la protesta del 15M en Sol, una organización se enzarzó a su manera reuniéndose y gritando fuertemente en el espacio público a base de risas. La sonora marea de «jejes» y «jojos» iba aumentando hasta que las personas estallaban su disentimiento exteriorizado en una satisfacción jocosa, por supuesto, acabando la fiesta con un lema que llamaba al alborozo y se proclamaba: *Risistencia*.

La risa que nos atañe no es una risa inocente, es un dispositivo para el cambio, para una manifestación consciente y pública, física y mental, de una inquietud que se refleja también en los otros. Tanto aquellos indignados *risistentes* como la obra *Rire* promueven un catálogo de variaciones que nos da pie a liberar nuestros músculos y nervios e incentiva la desubjetivación del cuerpo. El cuerpo social que se encuentra condicionado y retenido entre las redes de un estado global.

Tema

Baehr ha creado una pieza autobiográfica como punto de partida para establecer un interrogante sobre el concepto de identificación. La identidad aparecería como recurso de la personalidad reforzada en lo que asentimos. Reír y asentir se construyen aquí como un mismo gesto positivo.

El proceso identitario es el que la artista pone en juego para señalar otro espacio de construcción personal, fuera de marco y rota la convención con el espacio de referencia normativo, pareciendo indicar otro lugar de realización para la acción. Este lugar que la artista nos muestra podría tener una imagen simbólica en el espacio teatral del proscenio, la franja limítrofe que demarca la audiencia y el escenario. En esta barrera es donde se colocaría alegóricamente la artista, para abordar la función de *compositora de las emociones del auditorio*. Antonia Baehr, como directora de orquesta, no daría la espalda a sus oyentes sino que se colocaría en una disposición frontal y visible, recalcando la voz del auditorio como respuesta al sonido emitido por ella misma, pudiendo crear así una pequeña sinfonía de voces.

Señala con ello la pertinencia de un discurso de pensamiento sobre el espectador como eje de un giro que nos anuncia una relación teatral nueva. La naturaleza de este personaje, la figura del espectador como creación histórica, tiende a confundirse demasiado a menudo con un papel «no actuado» o ajeno a las normas de representación.

Pero el performer, como buen espectador a su vez, sabe lo que significa atender al que mira, al que en silencio nos está asistiendo (sosteniendo con su mudez). En esta pieza Antonia Baehr se hace consciente de este doble juego en el que el rol del espectador es aquel recurso de la ficción que empleamos para observarnos desde fuera y, con este mecanismo, ponernos en la escucha del otro, poder saltar a sus ojos y por fin, con este gesto

Cartel de *Reír* en la ciudad de Barcelona. Fotografía: Alicia G. Hierro

funambulista, percibir más allá de la frontera que nos individualiza.

> Pero, ¿cuáles son, desde el punto de vista visual, esas fórmulas de identificación? Se trata de un problema sobre el que no se ha llamado bastante la atención desde la historia del arte y la cultura visual y que algunos trabajos autorretratísticos y autobiográficos, sobre todo actuales, abordan y desvelan: la naturaleza del espectador que conforma el sistema de representación occidental —del cual todos vivimos presos— y sus leyes espaciales[4].

Estribillo

La risa de Baehr vierte sobre el público un poder de afección extremo gracias a su musicalidad y ritmo primigenio que permite ser asimilada, sin palabras.

Esta performance, dividida en varios actos, no se crea gracias a fórmula clásica recurriendo a chiste, burla o disparate. Antonia Baehr no busca una historiografía de la risa, no se pregunta cuáles son los elementos externos o presupuestos que la autorizan, no acude en busca de los infalibles gags ni a los tics de memoria. Su espectáculo, en último sentido, no es cómico.

Aislando el elemento en sí, el significante sin contenido, lo explora desde su totalidad, lo reinvierte, repite y voltea, como el material de su quehacer artístico, como ese aspecto aún no traducido.

La paradoja de la risa es el poder que tiene la misma para presentarse como sistema reproductivo o repetitivo desligado incluso de la causa-efecto; por ello, la artista trata de enfocarlo como un aparato que hay que observar. Sin emotividad, el gesto se convierte en objeto. Pareciera que ese extraño don que posee la artista de representarse a sí misma, de autogestarse como la risa y, por tanto, autogestionarse, es la que explorase tanto en su obra como en la vida.

La transferencia de la risa reclama a su vez un doble, un eco que le responde bajo un mismo signo. La vuelta del reír se produce como un a-sentimiento que reitera la misma consumación de lo que no se puede por más contener. El sensible llamamiento a una sublevación radical. Pero el dominio de este impulso físico, trabajo escultórico que la artista con virtuosismo plantea, sitúa el estímulo bajo una conciencia compositiva que juega a dibujar variaciones sobre el mismo tema o motivo, dotándolo de extraordinaria riqueza tanto sensorial como formal.

En esta performance lo que parece reactivado desde la carcajada es un cierto sentido apolítico o anárquico. A partir de un gesto reiterativo que en su fuero interno posee un atisbo de conciencia de la tramoya y ficción don-

de vivimos, y que se dirige ahora hacia el abandono del miedo. Fuera de peligro, nos adentramos desde la platea en este acto catártico de reír. Pensando en este glosario que nos presenta como una intervención en primera línea que declara la independencia a la constricción. Un gesto para desligarse en público de una sensación perpetua de control, reglamento y supeditación.

Antonia Baehr trabaja con una marca de nacimiento, su alegría, por la que todo el mundo la reconoce. Esta alegría se exterioriza a través de la risa. Las formas de reír que nos muestra en escena se transforman en una señal desnaturalizada por la que consigue extraviar y retornar a un punto cero la misma exterioridad de la risa. Gracias a la evacuación de lo orgánico da rienda suelta a la imaginación y con ella vamos de la mano para viajar por un espectáculo iniciático, un viaje placentero. Así nos invita a una experiencia de autocontemplación que es, a su vez, una reflexión acústica colectiva. Compartir la risa sin motivo y porqué, desde la situación improvisada del público, es abertura a un estado gozoso.

Este espectáculo llega como promesa de una posibilidad que nos permita el disfrute, en el que el deleite cobre su fuerza reveladora. Quizás, a través de esta risa habremos pasado a una forma de *divertimento* basado en una feliz observación de la forma y la inteligencia en movimiento.

La dicha esencial que se ejerce tanto en el escenario como fuera es aquella que se sabe capaz de disentir o asentir, cualquiera que sean los conflictos o tensiones, y que se eleva por encima de las contradicciones resuelta a expresarse de golpe, en una mueca de potencial real, creando un espacio risueño.

Así, la artista se muestra neutral celebrando un signo que antaño se tildó por dogmas religiosos como fuente de soberbia o de debilidad. El sabio ortodoxo, como recordaba Baudelaire, no ríe sino *temerosamente*, se detiene en el borde de la misma como al borde de la tentación, ya que habría una contradicción secreta entre su carácter de sabio y el carácter primordial de la risa[5].

Esta actitud de exhibir la caída original, cierta degradación y desacralización humillante por la risa tiene su contrapunto en la actitud grave y recta del científico, del filósofo. Y es curioso cómo ambas formas se entremezclan en esta pieza; rigurosidad técnica mezclada con una exterioridad desmedida.

Interludio

Antonia Baehr diseña una coordinación curatorial para que sean los otros los que la dirijan. Son sus colaboradores quienes dan las pautas, aunque ella las lea y recree a su estilo. Las partituras musicales que trabaja para interpretar en escena son regalos que han sido creados y donados a petición de la autora por otros. Son por tanto piezas de encargo pensadas para su risa. El espacio de exposición donde mostrarlo es su cuerpo, un soporte performativo que utiliza como escaparate para esta obra sonora.

Con una clara similitud de contenidos podemos recordar la pieza fluxus de Mieko Shiomi, *Música evanescente para la cara*, de 1964, en la que describía las instrucciones que había que seguir en escena de la siguiente manera:

> Cambie gradualmente de una sonrisa a no sonreír. En el concierto, los intérpretes empiezan la obra con una sonrisa, y durante la duración de la obra cambian la sonrisa muy despacio y gradualmente hasta llegar a no sonreír. El director indica el comienzo con una sonrisa y determina la duración con su ejemplo, que debe ser seguido por la orquesta.

Continuando con el análisis de su trabajo, subrayamos el hecho de que Antonia Baehr alterna métodos pedagógicos en los que investiga y lleva a cabo el proceso de creación de su pieza compartiéndolo con más personas. Para la preparación de *Rire* escogió los laboratorios de Aubervilliers como taller para encauzar un dispositivo que le permitiera explorar la emoción humana. Dirigió varios encuentros con personas voluntarias (en el Goethe Institut de Madrid nos puso a prueba) y diseñó junto a su ayudante, Valérie Castan, una serie de ejercicios donde la misión de reír, con ganas o sin ellas, fue en todo momento su *leitmotiv*.

Un concierto, una obra de teatro o una acción de setenta minutos... *Rire* es una respuesta a los formatos de exposición y, a su vez, un ejemplo de composición que no sigue los caminos de realización habituales en un artista de escena. La obra se fue así construyendo en diferentes fases a lo largo de los años: talleres, una publicación y la actuación teatral que presenta en directo.

Baehr, como investigadora plástica, comprende una forma de crear donde el disfraz y el truco del maquillaje se revelan y saltan a la vista. Make-up Productions, su sitio web y entidad, ya nos pone de relieve este hecho.

Solo instrumental

En este *solo* en escena, la artista echa un pulso literal a la audiencia, la seduce, la conduce hacia una mímesis. Dicta un fraseado que es respondido y todo el mundo comienza a sentir las reglas del juego. Las interrupciones sonoras, invasiones a uno y otro lado del campo espacial, se suceden. Unas voces aparecen aquí, otras, de otro lado, hasta que no se sabe quién empieza o termina. La fusión involuntaria de las risas hace un *collage* acústico espontáneo en el que la cuarta pared, ese telar conceptual que separa y reúne la audiencia con los actores, convoca la distancia precisa para que la escucha de la sala sea recíproca.

Coda

En una aproximación a la genealogía de la performance musical, obtenemos en la pieza de Baehr una muestra de esta precisa combinación entre el arte de la performance y el arte sonoro:

> La performance musical sobrevive, no como texto, ni como apunte en un índice alfabético, ni como

> documento archivado, sino como un suceso único e irrepetible en la memoria del espectador y oyente: el recuerdo de lo acontecido en un determinado lugar en un determinado momento y que por ello mismo es irrepetible e irreproducible. La performance es un acontecimiento único que crea su propio espacio-tiempo y que, para ser transmitido, debe ser vivido y disfrutado como una fiesta[6].

Este texto, originalmente aparecido en el festival Sonambiente de Berlín en 1996, representa muy bien aquellas primeras ideas sobre el valor único de la acción performativa. La performance teatralizada y musical de Baehr se situaría por contraposición en un tipo de obra cuya eficacia no dependería en exclusiva del contexto espacio-temporal. Sobrevive a los años y se reactualiza en diferentes escenarios a lo largo de la geografía. Su poder para hacer reír, una risa que alcanza cotas de monumentalidad, fija y vaciada, cobra un poder para traspasar lo eventual.

Aquello por lo que se ríe es por nada, y esa «nada» que contagia e inunda la comisura de los labios ha perdurado fresca hasta la sesión combinada en el Mercat.

En Barcelona volvimos a recobrar esa distancia con la obra, celebrando su vuelta a manera de *déjà vu*, como un recuerdo que se cobija entre bastidores y que desea ser de nuevo puesto ante la vista y oídos para comprobar su perdurabilidad.

Esta vez, desde la última fila, quien escribe contemplaba el *re-enactment* de la artista.

La realidad percibida de esta segunda escucha fue asumida de diversas maneras, pero su recepción no deja de ser otra huella de memoria que tiene que ver más, de nuevo, con la biografía del espectador.

● ● ● ● ●

Comenzamos por hablar de la influencia del libro de entrevistas *For the Birds*[7], entre John Cage y Daniel Charles. «Bueno, yo no soy zen», apunta Antonia Baehr, señalando lo que le ha inspirado a la hora de trabajar el sonido en la performance.

El gesto cotidiano, la comparación entre la vida diaria y el arte. Lo que hacemos como seres humanos... La diferencia no sería tan grande, si hacemos esta diferencia lo más pequeña posible creo que podemos aprender más sobre quiénes somos en la vida y también sobre el teatro.

Sí, pero a la vez también el arte precisa de una articulación que es más compleja que la vida en sí. El proceso creativo tiene una manera artificial de proceder que no es exactamente como la vida.

Yo no hablaba tanto de un *making-of*, sino... bueno, el hacer, creo que hacemos cosas en la vida que son muy complicadas, muy complejas.

A lo mejor de forma inconsciente.

Y tal vez quizás demasiado complicadas para entenderlas, por eso, es posible, me gusta hacerlo más sencillo, para comprenderlo mejor. Si quitas lo innecesario, si te concentras en pocas cosas es más fácil ver, es más probable ver.

Lo que restas te haría entender entonces, como en una fórmula matemática. Es casi un proceso minimalista.

El minimalismo sí me interesa. Si reduces y puedes moverte en un espacio mínimo, es como en ciencia, no puedes escoger todo, necesitas un tópico más restringido para ir más profundo.

¿Y el tema que te interesa en estos momentos?

Estamos trabajando en una nueva pieza llamada *Four Hands*. Es una coreografía para el rostro para cuatro intérpretes. Teníamos problemas con cómo situar a la gente en el teatro. La distancia para ver bien a una persona es de veinticinco centímetros; si colocas al público más lejos, no puede llegar a percibir bien las facciones. Así, pensamos que el espectador rodee la pieza como en un circo o más bien un teatro anatómico diseñado para disecar las emociones. Esta forma de hallar conocimiento proviene del siglo XVIII. Tienes que poder decir: «Eso no soy yo, es un objeto». El teatro en el siglo de Diderot no es como en el espacio de la jerarquía del rey; hay un cambio de poder, ahora la burguesía gobierna.

El científico occidental es aquel que mira el objeto y se sustrae; el rol del espectador es la invisibilidad. ¿Harías que el espectador tratara otra vez como objetos a las personas que observan?

Sí, como en un museo, tú haces esa operación. Así como en la cuarta pared.

Pero al cambiar la forma, lo haces especular; el dispositivo provoca que se vean los espectadores, con lo que pueden verse a sí mismos.

Sí, es como si te vieras a ti mismo como objeto, tú mirando como una conciencia. Mi propia risa es un objeto de arte.

¿Qué autores te han influido?

Aristóteles, Rancière...

Pero si quitas la cuarta pared, ¿la quitas realmente?, es mi pregunta. Yo creo que esta convención es tan vieja que no se puede hacer una *tabula rasa* de ella, no se puede pensar la liberación de este modo, hay que intentar de otra forma. Como Foucault, que dice: «Existe el poder y diferencias de poder en cada cuerpo y lugar». No se puede decir: «Vamos a liberarnos del poder». En las performances donde no hay escenario también hay cuarta pared.

He dado con una palabra, *psóphos*, que significa en griego «sonido y cuerpo a la vez». Te quería preguntar en su traducción alemana, *Laut*, que designa «lo perceptible por el oído de un texto leído en voz alta», pero en realidad es aquello que no es voz, ni diálogo, ni forma narrativa.

—En alemán *Laut* se dice todavía—, apunta Baehr. En un diccionario más antiguo, *psóphos* se unía con aquello que el oído puede tomar por algo verdadero:

«El son no tiene siquiera por qué sonar sino que le basta resonar en la voz del intérprete». Algo subterráneo al propio sonido que viene de una voz o de un hablar pero está vinculado a otro lugar. Así lo describe Félix Duque en «El "son" y el "cuerpo"»[8].

Aquí destacaría cómo aparece el sentimiento que suena y resuena en los demás a través de esta palabra que vincula cuerpo y sonido a la par, que está emparentada. No sé si tus piezas están pensadas a través del factor acústico o sonoro.

Sí, bueno, lo que te decía de pensar el ser humano en su ser entero. Pero es verdad que el público no se ve, está en negro. Entonces ocurre un concierto ahí para mí, y el sonido circula en el público.

¿Y te puedes considerar como directora de esa relación con el público?

No, el público puede también ser mi director cada vez; cada espectáculo es diferente y hay espectáculos en los que el público no ríe nada y son buenos espectáculos. Son piezas en las cuales el público activa y hace la obra. No hay una reacción del público justa y otra que sea la mala.

No hay un resultado mejor que otro.

No lo hay. Por ejemplo, en la comedia en la que la persona en el escenario no ríe. Buster Keaton es un buen ejemplo porque no mueve su rostro pero el objetivo se cumple; cuando empezaba a realizar las películas, antes de terminarlas hacía un test y ponía micrófonos en la platea y medía las risas del público; entonces cambiaba el fin de sus películas para que se rieran más.

O sea, que él investigaba cómo eran esas reacciones.

Y las manipulaba. Yo no hago esto, no he pensado «ahí tendrían que reír, ahí no», etc. No hago la dramaturgia de la risa del público.

De alguna manera los conduces, haces de introductora a esa risa.

Ya. ¡Hay espectáculos en los que no ríen!

¿Hay espectáculos en los que la gente no ha reído nada?

Es posible, sí, me ocurre.

Es como hacer tu pieza... sin público.

Sí que sí, están ahí. Es como un público de orquesta. Una vez me ocurrió que hubo un silencio total, y pregunté después a alguien que estaba de público.

¿Te dijeron que no podían exteriorizar?

¡No querían! Puedes mirarlo como en un concierto, si lo miras así, tu rol es el de escuchar y de mirar. De no hacer nada.

Pero tu objetivo es romper.

No, no me gusta que el público tenga que hacer esto o lo otro. Lo importante es que este hombre tenía ganas de reír, lo reprimía pero existía el contagio. Al fin y al cabo, somos tres: la pieza, mi persona y el público. La obra no es mía, es un objeto, texto o cosa. No es mi propiedad, el público y yo lo hacemos juntos. No hago como Buster Keaton.

Según tú, si absolutamente nadie riese, no sería un fracaso.

No.

¿En cada una de las representaciones haces variaciones?

Sí, hago variaciones porque hay muchas partituras; aún tengo más que no han aparecido en el libro. Ahora giramos una versión corta y otra larga.

¿Y hasta cuándo piensas continuar con *Rire*?

Hasta los ochenta.

¿Y si te cansas?

Si no me interesa más, *stop*.

Es una investigación larga, una documentación extensa sobre el gesto humano. Puede que todo el mundo te pregunte lo mismo: la próxima será una investigación sobre las lágrimas o la sonrisa… ¿Sobre llorar?

Verás, hay muchos parámetros más similares entre la risa y el llanto que entre la sonrisa y la risa. Es socialmente distinta.

La risa es más sucia, no tiene esa marca de sutilidad, *marketing* y estilo. Es esa forma de abrir el cuerpo y enseñar lo que hay dentro. Las feministas decían que hay que abrirlo todo y reír.

En Europa, hoy en día en la performance, ¿podríamos pensar en esta técnica de exhibición como manera de reivindicar derechos, como forma para acercarse a una identidad femenina actual?

Yo creo que en el arte actual hay de todo, lo que me sorprende es que hay heterogeneidad.

¿Se crea algo nuevo?

Hacer es rehacer, copiar es hacer. Lo nuevo es de los años veinte.

La idea sería que hay traducciones, entonces. ¿Puedes hablarme de tu relación con la performance de género?

Si me preguntas por la performance feminista de ahora, ¿en quién piensas?

¿Ahora mismo?, en ti, por ejemplo. ¿Podrías llamarte feminista?

Sí, pero hay una diferencia entre las artistas de los setenta amigas mías y el momento actual. Hay otra manera manera de ver, de conceptualizar la palabra libertad y liberarse. Pero sí tengo admiración por el trabajo de las mujeres artistas de esta época. Aunque hay una diferencia grande.

¿Te englobarías dentro de un movimiento común?
Sí, bueno, la etapa de los noventa, que es mi época cuando empecé a hacer performance.

Tu actitud entonces no es reivindicativa.
Hay una conciencia política. Sí reivindico, pero esto es demasiado simplista; si es autoritario no me interesa. Digamos que es más complicado que un activismo puro y duro. Hay que poder mirar y entender las cosas antes de reivindicar.

Puedes crear tu propio partido político.
Si el arte se utiliza como activismo político, por qué no, estupendo. Aquí en Berlín, muy cerquita en la calle Kastanienallee han ocupado un edificio y lo han llenado de sangre, etc., y llegó un abogado y dijo que esa acción era legal porque es artística al estilo de Beuys. La policía convino en que no es corrupción, «no podemos hacer nada». El arte aquí está utilizado para un acto político. El fin y el valor es utilizar el arte y sus leyes para obtener una casa.

Puedes apropiarte del arte para lograr un fin extrartístico.
Eso es lo que se consiguió allí, hacer arte político para tener una casa.

¿Tus piezas tienen un objetivo marcado?
Yo estoy más en la *recherche*, la investigación. Con conciencia política, social o feminista, pero es más investigación. Mis piezas están cerca de lo que hago en la vida, y lo que hago en el escenario.

¿Se podría trabajar la escucha del público? Al haber observado que lo que sucedía con tu pieza era un cambio en la atención o una transformación a través de lo acústico con tu cuerpo, de alguna manera había pensado si desde esa posición estabas logrando un cambio o desplazamiento de la audición. ¿Se podría performar la escucha del público e incluso la tuya misma?
Sí, yo creo que el espectador tiene un rol cuando va al teatro y lo actúa. Sabe lo que puede y no puede hacer, comer, por ejemplo. Pero tiene que ver con el contrato social que tiene que pasar para ir al teatro.

Espero que mis piezas activen algo de autobservación porque el sujeto de las piezas es la persona en el escenario, pero mucho más la persona en el público. Te observas a ti mismo cuando estás en el público.

¿Te puedes sentir como audiencia?
Sí, a veces abro solo la boca y observo; así (y abre toda su mandíbula). Entonces yo soy el público del público y es como un placebo para el espectáculo que ocurre al otro lado. ¡Es guay!

(Risas)

Viernes 27 de agosto de 2010
Berlín, Café Haliflor

Notas

1. TADA, Michitaro. *Gestualidad japonesa*, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 88.
2. Antonia Baehr posee una larga y consolidada trayectoria como autora y coreógrafa de performances. Estudió en su juventud en Berlín y Chicago y obtuvo la prestigiosa beca DAAD alemana y el mérito escolar de la School of the Art Institute of Chicago. Colabora asiduamente con numerosos artistas y su vínculo con el arte sonoro se materializa a través de la coorganización de Labor Sonor, series de música experimental y performance en KuLe, y del festival Radioriff, en Ausland, Berlín. Del mismo modo, ha creado la pieza que nos ocupa aquí, *Rire*, bajo el marco de Les Laboratoires d´Aubervilliers, en Francia.
3. En paralelo al trabajo escénico, ha presentado un libro recopilación de su investigación en el que aparecen las partituras musicales con las que trabaja en directo así como artículos de otros autores y textos de la artista.
   BAEHR, Antonia. *Rire, Laugh, Lachen*, París, Les Laboratoires d´Aubervilliers, L´oeil d´or, 2008.
4. DIEGO, Estrella de. *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Siruela, 2011, p. 115.
5. BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1988, pp. 17-18.
6. BARTHELMES, Barbara y OSTERWOLD, Matthias. «Música Performance Arte», en *Arte Sonoro*, comisariado por José Manuel Costa, Madrid, La Casa Encendida, 2010, p. 221.
7. CAGE, John. *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*, México, Monte Ávila Editores, C. A. ALIAS, 2010.
8. DUQUE, Félix. «El “son” y el “cuerpo”», en *Sileno: variaciones sobre arte y pensamiento*, n.º 9, 2000, pp. 48-65.